

## Le surréalisme et le roman

Piroska FÜZESI

Les surréalistes n'acceptent pas que le monde soit divisé en catégories : ils se proposent de le considérer comme un « vase communicant ». Ils ne sont pas prêts non plus à respecter les césures entre les genres littéraires imposées par une tradition millénaire. Dans leur prose, la frontière disparaît entre roman, poésie, autobiographie, documentaire et texte automatique. Quels sont les caractéristiques du roman surréaliste « contaminé » par les autres genres ? Quels sont ses vertus et ses points faibles ? C'est ce que nous essaierons de voir dans cette communication.

### La critique surréaliste du roman dans les années vingt

Bien qu'à cette époque les surréalistes se soient déjà remis de la révolte dadaïste générale, ils continuent à protester contre la littérature. Ce refus exprimé par les jeunes écrivains vient de leur peur de plaire, d'être considérés comme la nouvelle génération des gens de lettres. S'ils choisissent comme titre pour leur revue le mot *Littérature*, c'est surtout par ironie, en rappelant les mots de Verlaine dans son *Art poétique* : « Et tout le reste est littérature ». La critique surréaliste du roman fait donc partie intégrante d'une critique plus générale : ce genre est « exclu comme bouc émissaire du péché de littérature »<sup>1</sup>.

Au moment où la critique du genre romanesque est explicitée dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924, la vie littéraire en France et dans toute l'Europe connaît un essor du roman. A la suite de la crise dans les années 1890-1920 succède une époque d'abondance. En 1928, Proust finit son œuvre gigantesque ; en 1922, Martin du Gard commence la sienne ; en 1923, Colette publie *La maison de Claudine* ; *Les faux monnayeurs* de Gide paraît en 1925 – pour ne citer que quelques exemples. Les surréalistes ne se contentent pas de la simple contestation de ce genre « en vogue ». Dès le début des années vingt, ils ont à leur disposition une alternative. Ils ont déjà fait des expériences avec l'écriture automatique et le groupe est en train de découvrir l'aventure des sommeils. Les récits basés sur ces expériences seront les moyens d'expression auxquels ils auront recours et qui seront leurs propres genres.

Ce sont donc les cadres de la critique du roman. Cette critique, le chef du mouvement l'a trouvée assez importante pour l'insérer dans le *Manifeste*<sup>2</sup>, acte de naissance « officiel » du mouvement. Parmi ses points principaux, il y a tout d'abord l'attitude réaliste des romanciers qu'André Breton condamne : « Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui

<sup>1</sup> CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, Editions l'Age d'homme, 1983, p. 17.

<sup>2</sup> BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard – Ed. NRF, Coll. "Idées", 1963.

engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. » Il reproche aux romanciers que « chacun y va de sa petite observation ». Et que « [l]e caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépenses. »<sup>3</sup> Les particularités inutiles avec lesquelles les romanciers fatiguent leurs lecteurs se trouvent surtout dans les chapitres descriptifs des romans. En effet, une cible importante de la critique du roman est la description :

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs<sup>4</sup>.

Breton trouve encore que les romanciers insèrent leurs descriptions dans le texte quand ils n'ont rien à dire, faute de sentiments : « Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir<sup>5</sup>. »

Et ce n'est pas le seul problème avec les sentiments dans le roman – continue-t-il. La psychologie non plus, n'est pas un point fort des romanciers. Leur erreur principale est de négliger la diversité infinie des personnages et leur unicité absolue. Ils les emploient pour démontrer leurs thèses toutes faites, les classent en types et en catégories. « L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce le cerveau. Le désir d'analyse, l'emporte sur les sentiments<sup>6</sup>. »

Le *Manifeste* est l'œuvre d'André Breton. Les membres du groupe saluent l'ensemble du texte. Mais pouvons-nous dire qu'ils sont d'accord avec la critique du roman qui y est explicitée ? Si l'on considère les œuvres surréalistes qui naissent à la même époque et les opinions que les autres membres du mouvement expriment, on ne trouve pas de romans « traditionnels », on ne trouve pas d'avis contraires. De plus les diatribes pareilles à celle de Breton contre le roman sont également introuvables chez ses amis.

On rencontre au plus des remarques résignées, comme celle d'Aragon : « La vogue est au roman, ainsi qu'elle est au singe, aux cheveux courts. Elle est au roman et à la psychologie. L'observation, où nos gens sont bien<sup>7</sup>. » Bien que cette phrase rappelle les mots de Breton, Aragon n'insiste pas trop sur la condamnation du roman. Il écrit lui-même un texte théorique surréaliste : *Une vague de rêves*, datant de 1924, comme le *Manifeste*. Là, il n'y traite même pas le sujet du roman. Il a explicité d'ailleurs son avis dans une lettre, un an auparavant :

Il ne m'appartient ni de mépriser, ni de défendre [la nature des choses]. Dans tout ce que je lis, l'instinct me porte vivement à chercher l'auteur, et à le trouver ; à

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15-16. On ne peut que déplorer que le seul exemple cité par Breton pour illustrer l'atrocité de la description réaliste soit, assez injustement, *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>7</sup> *Paris-Journal*, le 7 décembre 1923.

l'envisager en écrivant ; à écouter ce qu'il dit ; non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je ne trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires ; poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole<sup>8</sup>.

Un coup d'œil sur les textes narratifs aragoniens des années vingt nous permet de comprendre la prise de position du groupe surréaliste à l'égard du roman : leurs sentiments mitigés, leur approbation « innée », leur hostilité conforme au goût de Breton et la légèreté avec laquelle ils traitent ce problème. Dans les œuvres aragoniennes, l'aspect romanesque est présent dans une mesure variable. *Anicet ou le panorama, roman* (1921) contient des proses narratives qui constituent ensemble le récit presque traditionnel d'un processus d'initiation. Il ne faut pas que l'indication de genre dans le titre nous trompe : c'est une paronomase basée sur la sonorité pareille et le sens différent de deux mots, panorama et roman. *Les Aventures de Télémaque* (1922) auraient dû être un roman selon la conception originale de l'auteur. Ce fut justement sous l'influence de Breton que le récit s'est transformé en écrit théorique. *Le Paysan de Paris* (1926) est muni de deux textes théoriques et ne se compose que de tableaux sans intrigue, sans caractères. Tout cela ôte le label « roman » à ce livre. Quarante-cinq ans plus tard, Aragon le considère quand même plutôt comme un roman. Il affirme alors que c'est un texte autobiographique car il décrit le développement de son propre esprit. Après le *Paysan*, l'évolution d'Aragon « romancier » connaît une crise. Entre 1923 et 1927, il travaille sur *La Défense de l'Infini*. Il prétend avoir écrit mille cinq cents pages pour créer « le comble et la négation » du roman. Personne n'a lu ce texte dans sa totalité car l'auteur l'a détruit, pensant à ses amis et aux principes de ceux-ci, avec lesquels il était plus ou moins d'accord. De ce texte, il nous reste à peu près 300 pages. Après cet échec, Aragon ne se remettra à la prose que sept ans plus tard. Cet exemple nous montre avec quelle force l'avis de Breton a influencé, voire paralysé les autres surréalistes. Il révèle aussi combien il était difficile pour les surréalistes de se détacher de ce genre, auquel ils s'y mettaient presque inconsciemment en écrivant.

Mais le porte-parole le plus décidé quant au bannissement du roman, André Breton, n'arrive pas non plus à se débarrasser définitivement de ce genre. Au début des années vingt, il projette, encore ensemble avec Aragon, d'écrire un roman à quatre mains : *Madame à sa tour monte*. La tentative échoue malgré les reprises que le texte a connues : on ne sait plus si ce fut en raison de son aspect romanesque. Et encore, on ne peut pas passer outre le détail que le *Manifeste*, texte où la condamnation du roman est la plus explicite, nomme des romanciers, des nouvellistes, des conteurs en tant que représentants du surréalisme éternel. Dans cette énumération, on trouve Constant, Hugo, Poe et Sade entre autres. Cela prouverait que le roman est, dans une certaine mesure, réconciliable avec « la voix surréaliste ». Puis, comme si Breton s'était lassé de la lutte contre le roman, à partir des années trente, il se serait tourné vers ce genre. Comme ses anciens amis prosateurs, comme Aragon, Crevel, Soupault ou Desnos ont déjà quitté le

<sup>8</sup> ARAGON, Louis, « Lettre à Jacques Doucet », 1923. Citée par GARAUDY, Robert, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.

surréalisme ou sont morts, il accueille de jeunes romanciers dans le mouvement comme Julien Gracq.

### **La prose narrative surréaliste**

Examinons maintenant par quels moyens, dans les années vingt, les écrivains surréalistes arrivent à écarter les aspects critiqués du roman traditionnel.

En ce qui concerne le réalisme, au lieu d'inventer une intrigue fictive, ils recourent à des récits de rêve et à des expériences automatiques au nom de la dévalorisation de la littérature et de l'éloge de la vie. Le récit de rêve est la transcription pure et simple du rêve où l'écrivain n'a pas de rôle. L'écriture automatique aussi est la notation exacte des propos d'un locuteur par un « modeste appareil enregistreur ». Dans le cas de ces « genres » spécialement surréalistes, les mouvements du subconscient constituent le fond de réalité du récit. Leur reconstruction est – théoriquement – parfaite et les problèmes du mimésis ne se posent même pas. C'est ainsi qu'ont vu le jour les textes comme *Les champs magnétiques* de Philippe Soupault et d'André Breton (1920) ou *Deuil pour deuil* de Robert Desnos (1924).

D'autres textes en prose, toujours au nom de l'éloge de la vie, sont des rapports presque documentaires d'expériences vécues, de rencontres, de promenades. Dans *Le paysan de Paris* d'Aragon, le lecteur reçoit une description exhaustive de certains lieux de Paris, soutenue par une riche documentation supplémentaire : des affiches recopiées, des articles de journal, un tableau des tarifs de consommation provenant d'un café, et même une carte des Buttes-Chaumont, lieu d'ailleurs soigneusement décrit dans le texte<sup>9</sup>. Les parties descriptives se composent souvent de phrases les plus plates et le lecteur comprend difficilement « le plaisir descriptif » de l'auteur. Mais tout d'un coup, la description devient un tremplin pour l'imagination et produit un « surcroît de réalité » qui mène au merveilleux : le texte devient poésie. Selon la logique de la création aragonienne, tous les objets peuvent être merveilleux, mais seulement les personnes privilégiées peuvent les approcher d'une façon adéquate pour y découvrir le miracle.

D'autres textes, portant également sur des événements vécus, n'ont rien de cette observation patiente, de cette attente du merveilleux. L'auteur qui appartient à ce deuxième type, comme André Breton, a un talent particulier de « porter sur le monde un regard déréalisant »<sup>10</sup> : il détecte des objets et des personnes qui ont une importance au-delà de leur apparence perceptible. L'exemple de tels objets pourraient être, en art, les ready made de Duchamp. Pour Breton, l'objet « trouvé » est rare, cependant tous les hommes sont capables de le retrouver, non seulement les poètes ou les écrivains. La prose de Breton est le compte-rendu de sa quête et de ses retrouvailles. Ses textes sont presque tout à fait exempts de descriptions, en revanche, ils sont richement illustrés de photographies. Dans le *Paysan* d'Aragon les

---

<sup>9</sup> Cette carte figurait seulement dans l'édition en livraisons de la *Revue européenne*, mais a été omise de l'édition de 1926.

<sup>10</sup> CHENIEUX-GENDRON, p. 37.

documents complémentaires répètent les informations qu'on trouve dans les descriptions abondantes. Chez Breton (dans *Nadja*, ou dans *L'amour fou* et *Les vases communicants* des années trente) la photographie est le plus souvent suffisante pour faire connaître un objet au lecteur et l'auteur se passe de descriptions. S'il confie à la photographie une aussi grande tâche, ce n'est pas qu'il croie à sa toute-puissance :

L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ?), cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image fidèle que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus<sup>11</sup>.

La photo lui paraît capable d'apposer un certificat d'authenticité sur un récit qui se veut au plus près de la réalité vécue, qui aspire, comme Breton le dit, à une objectivité scientifique. Roger Navarri avait l'impression en regardant les photos de *Nadja* que « [t]out se passe comme si elles n'étaient que de simples "garanties" du réel (elles ne "prouvent" rien quant à la véracité du récit), destinées à entraîner l'adhésion du lecteur par leur neutralité<sup>12</sup>. »

Si l'on attend que le merveilleux des surréalistes se manifeste sur ces photos, on se trompe. Ce sont des images médiocres d'endroits communs, de statues, des portraits traditionnels de personnes, etc. L'insignifiance de la photographie invite le spectateur à l'observer, à y chercher quelque chose de curieux, exactement comme l'endroit ou la statue ont entraîné André Breton à les scruter, pour rencontrer le merveilleux dans son insignifiance apparente. Aurait-il pu atteindre le même but en remplaçant les photos par une série de phrases descriptives ? C'est peu probable.

En ce qui concerne le domaine de la psychologie, les surréalistes tentent également d'éviter la mimésis. Ils ne se mettent pas à créer comme l'ancien romancier, des personnages selon une typologie plus ou moins conforme au jugement commun et à découvrir les traits qu'ils ont forgés eux-mêmes. En s'adressant aux écrivains, dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* André Breton leur recommande : « ... parlez pour vous [...], parlez de vous, vous m'apprendrez d'avantage. [...] Bornez-vous à me laisser vos mémoires<sup>13</sup>. » Aussi, dans *Nadja* insiste-t-il à savoir les noms. Les noms, en tant que garanties de l'authenticité des personnages, comme la photographie, permettent de se débarrasser de la mimésis et de passer de la réalité au récit sans intermédiaire.

Aragon, quant à lui, suit une méthode de travail contraire, qui aboutit pourtant au même résultat. Selon sa logique, qu'il appellera plus tard la logique de l'*incipit*<sup>14</sup>, l'écriture commence par le nom, et c'est le nom qui déclenche l'histoire.

<sup>11</sup> BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928.

<sup>12</sup> NAVARRI, Roger, *André Breton : Nadja*, Paris, PUF, Coll. "Études Littéraires", 1986, p. 32.

<sup>13</sup> BRETON, André, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), in *Point du jour*, 1970, p. 28.

<sup>14</sup> ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou « les incipit »*, 1969.

Du nom se dégage le personnage, mais son nom à lui ne se prête pas à l'analyse et à la catégorisation, car Aragon condamne le « grand délire abstrait nommé psychologie ».

C'est ainsi que les surréalistes tentent d'écarter les trois problèmes principaux que la tradition mimétique du roman présente à leurs yeux. D'un côté leur subversion s'avèrera efficace, de l'autre cela posera de nouveaux problèmes pour les nouvelles générations de romanciers.

Lorsque Breton affirme dans le *Manifeste* que seul l'individuel existe et la diversité du réel interdit le regroupement en espèces, il traite le même problème que la Théorie de la Forme<sup>15</sup> de l'école de Graz, école psychologique et philosophique révolutionnaire pour l'époque. Quand Michel Leiris dans son *Aurora* (1928) refuse de jouer du monde « pris en tant qu'instrument de musique »<sup>16</sup>, il arrive à la même conclusion que la physique contemporaine révolutionnée par Heisenberg et Einstein. Lui aussi, il conteste le dualisme du sujet et de l'objet, la vision représentative du monde. En se révoltant contre la tradition romanesque, non seulement Breton et Leiris, mais aussi tous les surréalistes accomplissent donc une petite part du travail de subversion universelle qui est en train de s'effectuer dans tous les domaines de la culture et du savoir.

Mais comment travaillent-ils les surréalistes ? Exécutent-ils bien leur part du devoir ? Arrivent-ils à faire disparaître les pièges du roman traditionnel ? Peuvent-ils ouvrir d'autres chemins ? La réponse à ces questions est à la fois oui et non.

Certaines des solutions proposées par les surréalistes pour éviter les pièges de la tradition réaliste les ramènent à un autre versant de ce réalisme : ils notent avec rigueur les expériences vécues, ils documentent avec une ambition scientifique leurs rencontres. Dans leur rigueur scientifique ils négligent, et parfois, falsifient même les sentiments, exactement comme les romanciers réalistes bien que pour une autre raison. On leur reprochera d'ailleurs de plus en plus cette attitude à partir des années quatre-vingt<sup>17</sup>.

Pour ce qui est de l'idée de la photographie comme garantie de la réalité, elle ne s'éloigne pas assez de la description tellement critiquée par Breton. On peut dire qu'elle aussi « cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs » à l'aide de ses illustrations de style carte postale<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Breton connaissait la *Gestalttheorie* introduite en France en 1925 et y attribuait une importance égale à celle de la psychanalyse.

<sup>16</sup> LEIRIS, Michel, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1977, p. 130.

<sup>17</sup> Voir par exemple : SULEIMAN, Susan, *Subversive Intent*, Harvard University Press, 1990.

<sup>18</sup> Ajoutons encore que les photos de Breton dans *Nadja* ont mal fonctionné en tant que certificats d'authenticité. Des décennies après l'écriture du roman, une hypothèse bizarre a pu voir le jour selon laquelle *Nadja n'existait pas*. Cette hypothèse était conciliable avec la documentation photographique du texte. Le soupçon a été dissipé seulement quand la fille de Breton a présenté les lettres manuscrites de Nadja adressées à son père. Ces lettres ont assuré l'authenticité de l'aventure, ce que les photos ne pouvaient pas faire.

La question de la vraisemblance ne se pose pas concernant les récits de rêve ou les textes automatiques, mais leur authenticité est régulièrement mise en question. On soupçonne toujours des corrections ultérieures, une volonté de la part de l'auteur de masquer certains éléments de son moi. Si les surréalistes ont écarté certaines anomalies du texte narratif, ils en ont créé bien d'autres.

En outre, l'innovation du texte narratif par les surréalistes a laissé une trace indélébile dans l'histoire du genre romanesque. D'une façon tout à fait originale, ils ont élevé l'imaginaire et l'inconscient au niveau ontologique où se situe le réel. Après le surréalisme, les rêves ou les hallucinations peuvent être les sujets du récit au même titre qu'une intrigue réelle ou vraisemblable. En cela, ils précèdent les existentialistes. Et bien qu'ils n'aient pas explicité cette conception d'une façon aussi systématique que Sartre par exemple, cette idée « catalysatrice » a permis de trouver leurs propres voies à de nombreux écrivains qui se sont attachés, pour une période plus ou moins longue, au mouvement surréaliste.